A CENA ALTERNATIVA DO *HARDCORE*: CULTURA E POLÍTICA[*]

Roberto Camargos de Oliveira**

Resumo: A produção musical tem o significado de sua existência, de suas mensagens e representações situadas no seu momento histórico, como prática cultural em permanente construção, produto da atividade dos homens no seu cotidiano. Assim, este trabalho, que se insere nas problemáticas da história cultural, dá ênfase às convergências entre a música popular e a vida social, evidenciando possíveis significados para a música *hardcore* no Brasil.

Palavras-chave: Música, *hardcore*, Brasil.

Abstract: The musical production has the meaning of its existence, its messages and representations, within their historical moment, as cultural practice in a permanent building, product of activity of men in their daily lives. This study, which appears in issues of cultural history, emphasize the similarities between popular music and social life, suggesting possible meanings for the hardcore music in Brazil.

Keywords: Music, *hardcore*, Brazil.

Recentemente, Daigo Oliva e Mateus Mondini lançaram um livro de fotografias com o provocante título "*Fodido e xerocado*: por favor, olhe para mim! Fotos do *punk* no Brasil". Além das muitas fotos, a obra contém um texto redigido por Pedro Carvalho, no qual ele formula, de maneira sucinta e inquietante, algumas reflexões sobre o *hardcore-punk* no país. Um ponto interessante de suas considerações remete ao fato de a mídia (ele fala da imprensa e da televisão), quando se refere ao assunto, informar sempre que o "*punk* está de volta", como se estivesse retornando de um lugar para onde, a rigor, não foi. "A questão é que, neste mundo de secos e molhados que nós chamamos de mundo moderno, as coisas vendem, logo existem. Portanto, o *punk* voltava à pauta do dia na medida em que os grandes negócios o redescobriam, redesenhavam o pacote e o revendiam."[1]

Pela perspectiva midiática, era como se, entre idas e vindas, nada tivesse acontecido, como se não houvesse práticas culturais para além do que fosse comercialmente viável e, portanto, exaustivamente propagandeado, mostrado, veiculado, vendido. Era como se as experiências – e a história – de parte das pessoas não fossem dignas de nota no jornal, na

---

[*] Este artigo é um desdobramento da pesquisa "Vozes destoantes na história recente da música popular brasileira: política, *rap* e *hardcore*", financiada pela Fapemig (2008/2009) e desenvolvida sob orientação do prof. Dr. Adalberto Paranhos.

** Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. robertoxcamargos@gmail.com.

[1] CARVALHO, Pedro. Registrando algo que não existe... algo passa a existir. *In*: OLIVA, Daigo e MONDINI, Mateus. **Fodido e xerocado:** por favor, olhem para mim! Fotos do *punk* no Brasil. São Paulo: Cospe Fogo Gravações e Augusta Edições, 2007, s/n.

televisão, na historiografia, ou fizessem parte de outro universo. Sobre tal situação, Carvalho comenta:

> Percebi então que o que eu e meus amigos fazíamos, os locais que freqüentávamos e as situações que criávamos habitavam alguma espécie de dimensão paralela. Estávamos na época errada. Todos os finais de semana, teimávamos em participar de algo que simplesmente não existia. Felizmente a maioria ali não havia sido informada e continuava com suas bandas, *fanzines*, shows e roles.[2]

Há que se considerar que músicas, fotos, entrevistas divulgadas em meios diversos e de modo disperso ou alternativo compõem o registro daquilo que, muitas vezes, é irrelevante para certa cultura "oficial", apesar de carregarem as marcas dos homens em suas vivências cotidianas. Elas constituem, no entanto, documentos que possibilitam lançar algumas luzes sobre o contexto sócio-histórico no qual foram elaboradas e compreender as relações entre sujeitos sociais nele estabelecidas. Afinal, como enfatiza Carvalho, "registrando algo que não existe... algo passa a existir." Com base nesse pressuposto, seguindo a proposta defendida por alguns historiadores[3], de uma história vista pelo prisma das pessoas comuns e de suas práticas, objetos e produções culturais, isso abre caminho para se "ouvir" alguns silêncios em meio a dilemas e a tensões; silêncios que conduzem a outras percepções dos aspectos sociais.

Ao abordar essas questões, este trabalho se insere nas problemáticas da história cultural, dando ênfase às convergências entre a música popular e a vida social, ao evidenciar possíveis significados sociopolíticos da música *hardcore* no Brasil. Neste estudo, a produção musical tem o significado de sua existência, de suas mensagens e representações, situadas no seu momento histórico, como prática cultural em permanente construção, produto da atividade dos homens no seu cotidiano. Munido dos suportes oferecidos pela "nova história cultural" e pela "história vista de baixo" adentro o terreno do *hardcore*, tema pouco explorado pelo universo acadêmico, o que impõe responder a uma pergunta preliminar: o que é o *hardcore*?

No percurso para entender essa cultura, fui obrigado a investigar sua historicidade. Os resultados não são nada mais do que uma pequena contribuição aos estudos que ainda têm muito a avançar nesse campo de investigações. Além de consultar uma bibliografia básica para, minimamente, proceder à reconstrução da trajetória do gênero, decidi pelo uso de diversos materiais, tais como vídeos, documentários, relatos, depoimentos, textos e entrevistas elaboradas por diversas pessoas com os mais variados propósitos. Esses recursos foram imprescindíveis, uma vez que a bibliografia disponível não dizia respeito diretamente ao

---

[2] *Idem, ibidem,* s/n.

[3] Ver, entre outros, THOMPSON, E. P. A história vista de baixo. *In*: **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 185-202.

hardcore, pois tratava, sobretudo, do *rock* e do *punk*, oferecendo-me informações dispersas que complementei também com encartes de CDs, páginas na Internet, *fanzines* e outros documentos que possibilitaram conhecer um pouco sobre o *hardcore* como uma prática cultural de determinadas parcelas da população.

***

Com certa freqüência, o *hardcore* se associa, de um modo ou de outro, ao *punk* (em alguns momentos se opõe a ele, em outros o reverencia, noutros ambos se confundem completamente), o que coloca este como ponto de partida. O *punk*, como se nota na bibliografia consultada, tem uma origem muito complexa e obscura, talvez por ser uma prática cultural de pessoas comuns, uma experiência marginal para os padrões culturais da época. Parte considerável dos livros que tratam do assunto elege o ano de 1976 como marco temporal de seu surgimento e a Inglaterra como o lugar das primeiras manifestações do fenômeno cultural *punk*; outros, entretanto, consideram que ele se originou entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970 nos Estados Unidos.

Para Home, o *punk* "aparece como uma evolução direta (do *rock*) dos anos 1960"[4] e comporta uma linguagem apropriada por pessoas envolvidas em espaços e laços de socialização constituídos no ambiente das ruas, como uma "expressão simultânea de frustração e desejo de mudança".[5] Neste sentido, o surgimento do *punk* está mais relacionado a experiências sociais vivenciadas no cotidiano das pessoas com ele identificadas do que a fenômenos massivos de divulgação ou de uma indústria da cultura e do entretenimento (embora esse aspecto tenha contribuído para – ou pelo menos antecipado – o conhecimento do *punk* em certos lugares).

A esse respeito, observa Yuriallis Bastos:

> As influências fundamentais e primordiais que possibilitaram o surgimento do *punk* foram fundidas pela primeira vez em 1965, nos Estados Unidos; se foi lá que o movimento teve seu batismo, e se o *punk* sempre surgiu e surge primeiramente com as bandas e com o visual (elementos culturais) para depois surgirem outros elementos culturais, políticos e ideológicos, como o *fanzine* e o antimilitarismo, por exemplo, podemos dizer que o *punk* surgiu nos Estados Unidos com o Velvet Underground, The Stooges e similares bandas que expressavam, de certa maneira, o *underground* possível para a

---

[4] HOME, Stewart. **Assalto à cultura**: utopias, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2004, p. 130.
[5] *Idem, ibidem,* p. 125.

> época, e não em 1976 na Inglaterra e por intermédio de Malcon MacLaren e com a comercial banda Sex Pistols.[6]

Desse modo, é preciso regredir pelo menos dez ou quinze anos no tempo para compreender o *punk*. E sua gênese deixa de ser a Europa para ser a América, mais precisamente os Estados Unidos do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, onde estava acontecendo um pequeno movimento *underground* de bandas de *rock*. Foi a partir das vivências e das práticas culturais marginais que despontou uma cultura de rua calcada em experiências cotidianas: violência urbana, solidariedade, gangues, amizades, literatura marginal, estética visual e *rock and roll* compõem a matéria-prima da sensibilidade *punk*.

Conforme assinalam Home e Bastos, as origens musicais do *punk* estão nas práticas dos roqueiros que gostavam de bandas como Small Faces, Velvet Underground, Stooges e MC5 (bandas proto-*punks*[7]), e, tendo-as como referências sonoras, criaram suas próprias bandas. Os grupos que surgiram, à época, eram pouco populares e se apresentavam em lugares de baixo prestigio com músicas que estavam na contramão do *rock* progressivo[8], que vivia então o auge de sua popularidade.

Legs McNeil, que cunhou o termo *punk* para se referir a essa produção musical (e também à moda e ao comportamento das pessoas a ela vinculadas), relata que "todos estavam cheios com o que estava acontecendo com o *rock*, que era o Deep Purple. Esses imensos shows em que faziam solos de órgão por vinte minutos ou solos de guitarra por vinte minutos".[9] O *punk* era uma maneira nova de se fazer as coisas, e os jovens envolvidos nisso conseguiram inclusive encurtar as distâncias entre o mundo da cultura e o mundo da política. Nas palavras de Pablo Ortellado,

> o *punk* podia falar com uma verdade inédita sobre o amor adolescente, sobre o desemprego, sobre os problemas sociais e sobre a estupidez das regras estabelecidas sem repetir clichês dos discursos políticos – ou seja, sem ter como parâmetro positivo o amor livre, a sociedade alternativa, a revolução ou o socialismo.[10]

---

[6] BASTOS, Yuriallis Fernandes. Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-*punk*. **Caos**: Revista Eletrônica de Ciências Sociais, João Pessoa, n. 9, set. 2005, p. 302 e 303.

[7] O proto-*punk* é uma vertente do *rock* de meados dos anos 1960 e princípio dos anos 1970 que apresentava composições relativamente simples e uma sensibilidade estética (comportamento, *performance*, atitude, vestuário) que foram incorporadas e ressignificadas pelo *punk* um pouco depois.

[8] Ver, por exemplo, o que falam alguns depoentes em documentários como ***Punk***: Atitude! Direção: Don Letts. EUA: Focus, 2006. 2 DVD's (224 min.), son., color. Documentário; ***Punk* na cidade**. Direção: Darwin Dias. Brasil: Abandonados pela história oficial, 2003. 1 DVD (86 min.), son., color. Documentário, e **Botinada**: a origem do *punk* no Brasil. Direção: Gastão Moreira. Brasil: ST2 Vídeo, 2006. 1 DVD (100 min.), son., color. Documentário.

[9] McNEIL, Legs. *In*: ***Punk***: Atitude!, *op. cit*.

[10] ORTELLADO, Pablo. **Quatro reflexões sobre a história e o significado do *punk***. Disponível em: <www.midiaindependente.org>.

As músicas deste estilo emergem sob um clima de tensões e conflitos estéticos e ideológicos próprios de um campo de disputas que, obviamente, perpassa não somente as transformações especificas do *rock*, mas da música popular como um todo.[11] Ao tratar rapidamente da música *punk*, a antropóloga Janice Caiafa reitera o argumento de McNeil e comenta:

> O som é muito simples, e muito rápido. Basicamente percussivo, com vocal violento. Contra a complicação do "*rock* progressivo" que se fazia na época, o *punk rock* é o uso imediato do instrumento. Produzir intensidade e lançar um desafio – essa a contundência do *punk* – e fazer isso com o mínimo. O *punk* surgiu então num momento em que a extrema complexidade de elaboração e execução fazia do *rock* uma obra de muitos anos de trabalho (as etapas de progresso e maturação) e muito dinheiro para comprar os mais sofisticados equipamentos. E enquanto as estrelas do *rock* privavam com os reis (é quando o *rock* perde toda sua força de contestação, sua estranheza), Jonnhy Rotten [da banda *punk rocker* Sex Pistols] aparece com os dentes estragados (e seu vulto frágil) [...][12]

Essas músicas poderiam ser vistas, num certo sentido, como uma relativa volta ao *rock* tradicional, porque o fato de serem curtas, simples e dançantes confere aos dois gêneros um grau de semelhança. As primeiras bandas tipicamente *punks* eram mais despojadas, se comparadas não somente às de *rock* progressivo, como igualmente às bandas consideradas proto-*punks*, das quais o *punk* herdou influências e referências musicais diretas. É o que fica evidente na audição daquele que é tido e havido como um dos primeiros álbuns do gênero, gravado em 1976 pelo grupo estadunidense The Ramones, que iniciou suas atividades em 1974.

Para o *punk rock* chegar ao resto do mundo, uma mediação acelerou o processo: o *punk* inglês, que sofreu influências de bandas como New York Dolls (que é anterior ao *punk* – foi formada em 1971 – mas já incorporava alguns de seus elementos estéticos), pioneira do *punk* norte-americano. Bivar relata, no livro *O que é punk?* (uma das mais conhecidas referências sobre o assunto no Brasil), que após uma apresentação do New York Dolls em Londres, o empresário inglês Malcon McLaren, que então se dedicava ao ramo da moda, viajou com a banda para os Estados Unidos, onde realizou uma "pesquisa" sobre a cultura jovem daquele país. Quando retornou à Inglaterra, já estava de posse de algumas informações como, por exemplo, "que músicas com não mais do que dois minutos de duração e letras que

---

11 No documentário **Botinada**: a origem do *punk* no Brasil, há alguns depoimentos dos primeiros jovens ligados à música *punk* no Brasil acerca da relação que tinham não apenas com o *rock* em geral, como também com os gêneros mais populares à época, como a MPB (Chico Buarque e Caetano Veloso são citados) e o *discotec*.

12 CAIAFA, Janice. **Movimento *punk* na cidade**: a invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 9.

falassem de problemas sociais urbanos tinham futuro".[13] A partir daí, começou a empresariar os Sex Pistols, banda precursora do *punk rock* inglês que teve ressonância mundial em curto espaço de tempo.

Alguns autores criticam o livro de Bivar, acusando-o de mistificar o *punk* inglês e de enfatizar a importância dos ingleses como precursores desse estilo musical, baseado na posição de destaque que alguns grupos alcançaram na mídia. Um dos críticos é Bastos, que, embora atribua méritos ao trabalho de Bivar, salienta que nele há várias

> falhas analíticas menores, sobretudo de caráter histórico e sociológico, que decorrem primeiramente da falta de visão mais ampla do autor com relação ao surgimento do *punk* no mundo, e não somente em Londres; também pelo fato de Bivar ter atribuído a Malcon MacLaren o papel de "pai do *punk*" e aos Sex Pistols (pré-fabrico comercial e midiático de MacLaren e seus colaboradores) o "status-honra" de primeira banda *punk* da história.[14]

As ressalvas feitas por esse autor vão ao encontro do argumento apresentado por Home de que "eles (o Sex Pistols) podem ter roubado o show, mas o *punk* teria acontecido sem eles – enquanto eles não teriam ficado famosos sem o *punk.*"[15]

É um tanto confuso o início do *punk*, tanto em sua relação com cultura geral quanto à sua produção musical. Acredito que Bivar destaca o *punk* inglês e a ele atribui uma importância fundamental por entender que é a partir dele que essa prática cultural começou a ser noticiada e conhecida no mundo todo, principalmente por meio de produtos culturais como os discos. No Brasil, as primeiras notícias sobre o *punk* chegaram em meados da década de 1970 com os discos das bandas The Ramones e Sex Pistols e com reportagens jornalísticas que colocavam o movimento *punk* em evidência, mesmo porque, em 1977, ele tomou "o mundo de assalto".[16]

Mas essa nova produção cultural a que jovens brasileiros tiveram acesso não veio garantir a alienação ou a conformidade ao mundo capitalista, não chegou aqui como agente de dominação cultural. Em meio à ditadura militar (1964-1985), época de intensa repressão a manifestações culturais, sociais e políticas com teor rebelde/contestador, surgiram as

---

13 BIVAR, Antônio. **O que é *punk*?** São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 42 e 43.

14 BASTOS, Yuriallis Fernandes, *op.cit*., p. 302.

15 HOME, Stewart, *op. cit.,* p. 130.

16 Nos documentários **Botinada**: a origem do *punk* no Brasil e ***Punk* na cidade,** percebe-se como a indústria cultural atuou como facilitadora na recepção e assimilação (criativa) do *punk* no Brasil. Muitos dos entrevistados dizem que conheceram o *punk* por discos e por revistas que continham matérias sobre o assunto. É o caso de Zorro (que tocava na banda paulista M-19), que diz: "Nesse momento (1977) que eu começo a tomar contato com o movimento *punk*. Através de revistas como a Revista Pop", e de Ariel (que participou das bandas Restos de Nada e Invasores de Cérebro, de São Paulo), que relata: "Porque nas importações, nas caixas fechadas, começaram a vir algumas coisas... né... *punks*". A única exceção diz respeito a um depoente: Kevan Gillies, membro do grupo Carne Podre, de Curitiba, que morou na periferia de Londres em meados de 1970 e quando retornou ao Brasil já tinha conhecimento de toda aquela cena musical.

primeiras bandas nacionais entre 1977 e 1978: Condutores de Cadáver, AI-5 e Restos de Nada. Entretanto, frise-se o *punk* no Brasil não se configura como uma cópia do americano ou do europeu, mas sim como uma maneira de usar e fazer adaptada ao contexto local. As práticas locais esmigalharam e reelaboraram o que foi oferecido pela indústria cultural internacional, como aponta Clemente (integrante das bandas Restos de Nada e Inocentes, de São Paulo): "As primeiras bandas surgiram da necessidade de você falar, de você ouvir um som... Sex Pistols falando "Anarchy in U.K." ou "estava na rua em Londres", e faltava quem falasse da quebrada da [Vila] Carolina [em São Paulo], do que estava acontecendo com você... falasse de você, da sua realidade."[17]

Mais do que um rompimento com modelos rígidos, prontos e preestabelecidos, a adaptação contextual da cultura *punk* no Brasil é permeada pelo cotidiano das classes populares, refletindo inclusive o nível das relações de força entre os diferentes grupos sociais.

No final dos anos 1970 e início da década de 1980, muitas bandas assinaram contrato com gravadoras *majors* e sairam do circuito *underground*, à medida que se verificou uma tentativa de cooptação e apropriação do *punk* como mercadoria cultural associada às práticas do consumo cultural capitalista (o que implicaria o conseqüente abandono do *do it yourself*[18] – faça você mesmo –, postura que assegurava aos jovens um certo domínio de sua própria cultura). Com isso, essa produção musical sofreu nova intervenção por parte dos sujeitos organicamente envolvidos com ela. A partir de então, o *punk* passou a trilhar outro caminho, como informa Gary Bushell, editor da revista *Punk is not dead*, lançada em 1981:

> O movimento tomou outro rumo, mais conscientizado e verdadeiramente ligado a uma faixa da juventude que continuou e continua rebelando-se contra a hipocrisia, a complacência, o conformismo, o tédio e contra o mundo baseado na pompa e no privilégio, no qual o jovem tem poucas chances de manifestar-se e o jovem das classes mais baixas menos chance ainda.[19]

Isso aconteceu primeiramente nos EUA e assinalou o surgimento do *hardcore*, desdobramento do *punk rock* caracterizado por tempos acelerados, canções curtas (rompendo com o padrão verso-refrão-verso), *performance* agressiva, vocais estridentes, uso de notas mais pesadas (recorrendo inclusive a outros tipos de afinação dos instrumentos de corda que não o tradicional, em mi) e letras com abertos protestos políticos e sociais, expressão de angústias, frustrações, descontentamentos e revoltas individuais ou coletivas.

---

17 Clemente. **Botinada**, *op. cit.*

18 A expressão "*do it yourself*" traduz um espírito "empreendedor" característico do universo *punk underground*, um posicionamento crítico ante a sociedade da mercadoria, pois pressupõe que se realizem ao máximo possível as atividades produtivas a partir do trabalho próprio, sem depender de financiamentos ou apoios institucionais.

19 BUSHELL, Gary *apud* BIVAR, Antônio, *op. cit.*, p. 84 e 85.

O desafio de uma música simples e acessível foi levado ao extremo com o *hardcore*. Esse caráter motivou muitos jovens a se identificar com esse tipo de música, como se percebe na análise do CD da banda Point of no return:

> Quando nos envolvemos com o *hardcore*, não fomos atraídos por letras e músicas exaustivamente talhadas. O que realmente nos interessou foi a crueza, a ira e a ironia do *punk*. Letras secas e músicas diretas tornavam a comunidade extremamente "democrática", permitindo a participação de qualquer um. Não era necessário um estudo avançado para se pegar uma guitarra e compor músicas curtas e rápidas de quatro acordes, muito menos para se pegar uma caneta e escrever versos de revolta.[20]

No Brasil, as primeiras bandas tidas como *punk* ou que emergiram sob essa atmosfera cultural estavam mais próximas do *hardcore* que do *punk rock*, sobretudo se comparadas às tidas por pioneiras do gênero, como The Ramones e Sex Pistols. É o que se nota a partir da audição dos primeiros e raros registros da época, como os das bandas Restos de Nada e Passeatas.[21] Considera-se o *hardcore*, no entanto, como uma segunda geração do *punk*, que se opunha à anterior porque uma parcela dos grupos que faziam parte desta estava adotando uma postura diferente e se vinculando a corporações capitalistas e a certas expressões da cultura jovem hegemônica da época que podia absorver essa prática cultural sob a forma de *new wave.*[22]

Assim, enquanto muitas bandas do *punk rock* ingressavam no circuito comercial, outras continuavam afinadas com uma cultura marginal e pouco prestigiada, alinhando sua produção com aquilo que seria mais duro, mais radical, o *hardcore-punk*. Segundo Yuriallis Bastos, pensando-se em termos musicais e sociais, tratava-se de um "ritmo bem mais acelerado e distorcido, cantado com o vocal gritado, como modo de expressar a radicalização de sua postura anticomercial e o seu repúdio à industrial cultural, ao movimento da *new wave* e a toda a sociedade de consumo."[23]

---

20 POINT OF NO RETURN. **Centelha**. São Paulo: Liberation, 2000. 1 CD ou LP. Extraído do texto presente no encarte.

21 A música "Direito de protestar", do grupo Passeatas (formado em São Paulo, na região do ABC, no final da década de 1970), tem andamento mais próximo, por exemplo, da canção "Insurgence", da banda Middle Class, e, portanto, uma sonoridade mais *hardcore* que qualquer das composições dos discos dos Ramones, Sex Pistols ou The Clash. Apesar das linhas de bateria, baixo e guitarra não apresentarem uma execução suficientemente veloz, a ponto de se igualar à velocidade da estadunidense Middle Class, o vocal é tão áspero, gritado e furioso como o da Middle Class ou o da Minor Threat, também dos EUA.

22 Algumas bandas que começaram como *punks* assumiram o rótulo de *new wave*, que "é uma espécie de reciclagem dos valores da década de 50, produzindo música que envolve a sugestão de mais criatividade que talento (...) o *punk* puxa para o mau gosto, a hostilidade. O *new wave* é mais comportado e menos pobre." SANTILLI, Marcos, *apud* DAPIEVE, Arthur. **B*Rock***: o *rock* brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 93.

23 BASTOS, Yuriallis Fernandes, *op. cit.*, p. 384.

Longe dos aparatos hegemônicos do mercado cultural, em 1994/1995[24], os integrantes da banda Personal Choice lançaram seu primeiro trabalho gravado pelo selo independe Riot Records e distribuíram, sem auxílio de uma grande gravadora, o seu vinil, que trazia composições de um tipo de música que supostamente não seria rentável comercialmente. Dessa maneira, o registro das canções da Personal Choice ocorreu por uma necessidade que não está posta pelo mercado, mas, ao contrário, pela dinâmica da cultura *hardcore*, como se lê na capa do vinil: "Gostaríamos de agradecer a todas as pessoas, bandas, *fanzines*, gravadoras, distribuidoras que se importam em manter acesa a chama da cena alternativa. Em especial gostaríamos de agradecer à cena Straight-Edge[25] (jovem mas ativa) local por estar sempre ao nosso lado nos apoiando e nos incentivando."[26]

A Personal Choice, como outras bandas do mesmo segmento, mostra que indústria massiva de bens culturais não homogeneiza os gostos, não controla tudo o que afeta a demanda simbólica das classes populares. Daí a necessidade de se ver o social de maneira dinâmica, comportando renovações, incorporações, modificações, resistências e pressões. Exemplo destas últimas é o papel desempenhado por muitos músicos, os quais, de resto, não aceitaram o *punk* ou o *hardcore* da maneira como a eles foram oferecidos; apenas os tomaram como referência. Há, portanto, muitas vezes, uma relação conflituosa entre a cultura que é oferecida e aquela que é reconfigurada socialmente. São evidentes as marcas de apropriação, recombinação e síntese cultural no texto que se estende por quatro páginas do encarte do CD lançado pela Point of no return. Nele há uma reflexão sobre o que seus componentes chamam de relação entre "*hardcore* e imperialismo":

> Já temos nossa própria identidade. Está na hora de revisarmos tudo o que temos feito em busca do que pode ser melhorado. (...) Decidimos, então, que era crucial a mudança do uso do inglês para o português, postura que muitas bandas nacionais já haviam tomado. (...) Não foi a primeira vez que uma nação terceiro-mundista tomou emprestado um movimento político-cultural-artístico das nações desenvolvidas nem será a última. (...) no Brasil e no restante do terceiro mundo deve [-se] buscar uma postura de dupla resistência (...) temos o compromisso de fazer o possível para tornar [o *hardcore*] no Brasil mais um grupo de contracultura e não uma cópia vazia de tendências americanas e européias.[27]

---

24 No disco lançado pela Riot, não há informação sobre o ano de lançamento. No entanto, ao final da década de 1990, o selo, também independente, Teenager in a Box lançou um CD que reúne todas as músicas da Personal Choice e informa o ano de lançamento do primeiro disco.

25 *Straight-edge*, no contexto do *hardcore*, designa pessoas e bandas que, por vários motivos, não fazem uso de drogas (álcool e cigarros inclusive) e são vegetarianos ou veganos. O *straight-edge* surgiu dentro do *hardcore-punk* no início da década 1980.

26 PERSONAL CHOICE. **Raise your head**. Guarulhos: Riot, s/d.

27 POINT OF NO RETURN, *op. cit*.

Ao se analisar a música gravada, tomando-a como elemento constitutivo de relações sociais, percebe-se o quanto é dinâmica a relação entre o produto/produtor e o consumidor, seja o produto correspondente ao aparelho cultural hegemônico ou a outro que lhe seja alternativo. A demanda simbólica das camadas populares nem sempre pode ser reduzida a mero resultado das planilhas das grandes empresas; é, algumas vezes, fruto de uma organização social constituída nas tensões do cultural e do social, na qual os sujeitos elaboram, cotidianamente, formas de manifestação artística que dêem conta de materializar os seus anseios, a exemplo de obras culturais diversas, dentre elas a música.

No caso do *hardcore*, os registros, a grande maioria dos CDs gravados, das fitas k-7 e dos discos em vinil chega ao público pelas mãos de gravadoras independentes.[28] Em 1992, por exemplo, surgiu a Liberation Records, que iniciou suas atividades como gravadora de fitas[29] e em 1996 se tornou um selo independente, cuja finalidade era "apoiar as bandas [de] que gostávamos"[30] e documentar parte da produção da emergente cena *hardcore* do país. Posteriormente, ela se profissionalizou, porém sem aderir aos moldes da indústria cultural hegemônica.

> Confronto, Colligere, Discarga, Nueva Ética, Catharsis, I Shot Cyrus, Caliban, Point of no Return, Carahter, Heaven Shall Burn, Children of Gaia, Highscore, Constrito, etc. A Liberation hoje reúne bandas com música, posições e abordagens que se assemelham ou que são totalmente distintas. Selos comerciais, que lançam qualquer coisa vendável, certamente não se interessariam por tantas bandas com motivações políticas.[31]

Uma identidade cultural semelhante, marcada pela noção de pertencimento a uma mesma cena cultural e musical, leva os sujeitos sociais a criar estratégias para reafirmar sua existência e construir elementos de cultura, sem depender diretamente da indústria que atua neste campo. Daí a complexidade das relações, carregadas de tensões e dilemas, entre música gravada e mercado cultural no Brasil. Retomar minimamente a trajetória do gênero e suas maneiras de distribuição se justifica pelo fato de a música gravada circular também como uma

---

[28] Acerca dos meios de produção, divulgação e circulação desses produtos culturais, ver **Vivendo de rock no Espírito Santo**. Direção: Mila Néri. Brasil: 2007, 1 DVD (22 min.), son., color. Documentário. Nesse trabalho de conclusão de curso, na Faculdade Novo Milênio – Vila Velha/ES, aparecem depoimentos de várias pessoas envolvidas organicamente (ou seja, pessoas que têm suas bandas, freqüentam os shows, organizam shows e elaboram estratégias de produção cultural à margem do poder dominante) com o *hardcore*, inclusive os de Fábio Mozine e Rodrigo, idealizadores dos selos independentes Läjä e Terceiro Mundo.

[29] Nessa época, eram correntes dois tipos de procedimentos: 1. Gravar fitas dos poucos discos das bandas internacionais que chegavam ao país para distribuí-las, trocá-las com amigos e vender nos shows; 2. Gravar fitas das bandas nacionais, utilizando aparelhos de som caseiros que tivessem entrada para microfone. Essas fitas eram reproduzidas e ganhavam um encarte feito a partir de fotocópia comum.

[30] TRÊS abordagens aplicadas à política de lançamentos da Liberation. São Paulo: Liberation Records, 2003. Disponível em: <http://www.xliberationx.com/_news/biblioteca/abordagens.html>.

[31] *Idem, Ibidem.*

referência estética que vai influenciar a feitura de novos trabalhos por outros compositores, entre os quais aqueles de uma geração posterior. Nessa direção, durante a década de 1980, o *hardcore* foi sofrendo mudanças, passando por processos de incorporações e apropriações, ao mesmo tempo em que se consolidou como gênero musical de variadas ramificações, a ponto de se desprender, em muitos casos, do *punk* (nos seus aspectos mais amplos) e/ou do *hardcore* original, inclusive perdendo sua característica de veículo de expressão das classes trabalhadoras[32], à medida que começou também a transmitir valores, opiniões e experiências de outros setores sociais.

No Brasil, o *punk* e, conseqüentemente, o *hardcore*, surgiram como experiências primeiramente juvenis e, tal qual no resto do mundo, conheceram transformações significativas. As mudanças ocorridas na área do *hardcore* resultaram em subgêneros que classificam a sua polifonia, como o *crossover*, o *trashcore*, o *moshcore*, o *metalcore*, o *old school*, o *hardcore-punk*, o *hardcore melódico* e o *grindcore*. Constata-se, então, que a designação do que é *hardcore* percorre todo um contexto cultural, não estritamente musical, como exemplifica o seguinte fragmento de entrevista realizada com a banda I Shot Cyrus:

> Acho que o *hardcore* é uma família de vários estilos musicais. No começo, o *hardcore* era um *punk* rápido, hoje em dia vários estilos fazem parte desse modo de fazer as coisas. Tem umas bandas que tocam metal, mas têm um espírito *hardcore*, tem umas bandas que fazem *punk rock*, mas também fazem isso de uma maneira *hardcore*. E também tem o *hardcore* tradicional.
> Agressividade, não conformidade e velocidade extrema é *hardcore*, apesar de eu achar que tem banda que é lenta e é *hardcore* também, não precisa ter velocidade extrema.
> Música para ser feliz não é nem fodendo, muito pelo contrário, é música pra você ficar com raiva do mundo, mas ao mesmo tempo ver tudo que tem de ruim e ter uma perspectiva positiva em relação a isso, de mudança. Mas não é música pra você esquecer a realidade e ficar relaxado. Nem fodendo, é o contrário disso.
> A melhor forma para se expressar? Não é a melhor forma, é apenas uma forma.
> Amor não é nem fodendo, sei lá, tem amor pelo *hardcore*. Mas é mais ódio do que amor, e ódio pode ser positivo também. E amor pode ser uma bosta.[33]

Percebe-se aí, entre outras coisas, que, sob o rótulo *hardcore*, tem-se uma multiplicidade de obras que se distinguem pela prática, pelo fazer musical e cultural, variando do *rock* à moda *punk*, mais simples e mais lento, ao *metal*, mais rápido e mais sofisticado musicalmente. Ademais, o *hardcore* deve ser analisado a partir de uma visão que ultrapasse

---

32 No início, essa manifestação cultural era tida como “uma forma de expressão da juventude da classe trabalhadora”. ORTELLADO, Pablo, *op. cit.*

33 Entrevista realizada com membros da banda I Shot Cyrus, em 2004, pelo site Grito Alternativo. No trecho a resposta é de Pedro. Disponível em: <http://www.gritoalternativo.com/ENTREVISTAS/entrevista_i_shot_cyrus.htm> . Acesso em jun. 2006.

os parâmetros musicais, como sugere Robson (componente da banda Lumpen, de Salvador) em entrevista concedida a Ian Kelmer:

> Não sei, pra cada pessoa é uma coisa diferente. Pode ser um estilo de música, uma comunidade que abrange pessoas das mais diferentes possíveis, um modo de vida também. Eu particularmente acredito mais nessa coisa da comunidade. Eu não acredito que seja só um estilo de música, só você tocar bateria rápido "tu pá tu pá". Eu acho que é a coisa que faz pessoas (com vários pensamentos diferentes, mas alguns outros parecidos) que de repente nem se conhecem tanto assim, dentro dessa comunidade você viajar de uma cidade pra outra, faz você conseguir abrigo de pessoas que de repente você nunca viu, quando muito trocou um *e-mail*, uma carta. Gente que te dá comida, que te põe pra dormir em suas casas e que fazem várias coisas juntas, não só o lance de tocar, mas de fazer *fanzine*, selos, vários grupos de ações dentro da sociedade que surgiram dentro da própria cena *hardcore* como o *Food not Bombs* e outros diversos grupos. Eu acho que é uma coisa um pouco maior do que simplesmente a questão da música.[34]

Nessa perspectiva, a cultura integra uma rede de significados resultantes das relações sociais que abrangem disputa, tensão, conflitos, apropriações e negociações no campo da construção das práticas culturais e de suas representações. Acatar essas premissas implica definir a música *hardcore* não somente a partir de características estritamente musicais, mas também dos aspectos relacionados à sua transformação histórica, tais como as mudanças operadas, os usos do termo, o surgimento de ramificações. Isto significa admitir que a conformação estética de um gênero musical se constrói na articulação de elementos musicais e discursivos e de hábitos culturais dos produtores e dos receptores.

Exemplo interessante é o da banda Confronto. Numa análise limitada aos parâmetros estético-musicais de suas composições, ela certamente seria classificada como um grupo de *metal* ou *heavy metal*. Entretanto, observando outros elementos de sua produção, verifica-se que ela está sintonizada mais especificamente (embora não apenas) com o *hardcore*. Sem se prender às categorizações rígidas que vinculam uma banda a uma determinada atmosfera cultural em função do aspecto puramente musical, os integrantes da Confronto declararam: " utilizamos o *hardcore* como um veículo de informação e uma plataforma de expressão".[35] Em outro momento, ao falarem "tentamos mostrar através do *hardcore* que (...)"[36], vinculam-se logo ao *hardcore*, porém insinuam outras práticas mediadas pela música.

Apesar dos diferentes resultados estéticos de suas obras, muitos reivindicam o termo *hardcore* para garantir uma inserção cultural ou por um laço de identidade ou de

[34] Entrevista realizada por Ian Kelmer com os membros da Lumpen. Sem data. Disponível em: <http://www.lumpen.com.br/lumpen/textos.htm>.
[35] CONFRONTO. **Insurreição**. São Paulo: Liberation, 2001. 1 CD.
[36] *Idem, ibidem.*

pertencimento à cena[37]. No meio *hardcore*, percebem-se identidades (*punk*, *straight-edge*[38], *queers*[39], *riot girls*[40] e outras), ideologias (anarquismos, feminismos, marxismos, liberalismos) e formas distintas de se relacionar poeticamente com a sociedade. Deste trabalho fazem parte alguns casos particulares nos quais a crítica à vida social estabelecida é tema que ocupa um lugar importante, quando não central.

***

As canções *hardcore* estão intimamente relacionadas com a vida social brasileira contemporânea, seu tema prioritário. A partir dessas representações e práticas socioculturais, pode-se apreender discursos engajados que problematizem e que manifestem um discurso alternativo ante a ordem e os valores estabelecidos. Institui-se aí uma manifestação política, se esta for encarada em uma concepção que vá além de uma concepção estreita que põe à margem a maioria da população. Assim, tomarei política e relações de poder como algo que permeia toda a vida social.

Para isso recorro a Foucault, que embora não tenha se dedicado ao tema de maneira explícita, traz contribuições no desenvolvimento dos conceitos de política e poder. O conceito de poder em Foucault não tem um lugar de origem do qual se projeta e se faz exercer. O autor desmontou a concepção tradicional do termo – com base em padrões jurídicos e institucionais – ao deslocar o foco de um centro do qual emana para as operações de seu exercício, vendo o poder não como algo que advenha de uma propriedade (daquele que o detém), mas percebendo-o como estratégias e técnicas que são utilizadas pelos sujeitos em suas relações. O

---

37 A noção de cena remete à totalidade da cultura, no caso incluindo *fanzines*, textos, *sites*, shows, camisetas, bandas, público. A cena cultural, como a cena na dramaturgia, é algo que está em movimento e, assim, deve ser observada e analisada. Pensá-la dessa maneira implica eliminar a alusão a identidades fixas e cristalizadas e olhar o processo pelo qual circulam, em meios e espaços específicos. Em seu livro História e música, Marcos Napolitano faz uma pequena discussão, a partir de Straw, do conceito de cena musical: "Nos anos 1990, o conceito de cena musical tentou criar uma alternativa à idéia de pensar o consumo musical a partir das teorias das 'subculturas'. A cena musical seria um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências. A cena musical não indicaria uma cultura de oposição 'ao sistema', e não emergiria, necessariamente, de um grupo ou classe particular, traduzindo várias coalizões e alianças, ativamente criadas e mantidas". Ver NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: a história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 30-31.

38 Ver nota 25.

39 O termo *queers* remete a bandas de *hardcore* que são formadas por *gays* ou lésbicas e estão engajadas nas problemáticas e discussões acerca da homossexualidade (seja na composição das letras, na promoção de palestras nos shows ou no envolvimento dos membros em outras instâncias do social que estejam realizando ações no mesmo sentido). Esse tipo de inserção no *hardcore* começou nos anos 1980.

40 O *riot girl* está relacionado com a questão de gênero dentro do *hardcore*. A intenção é incentivar o protagonismo feminino na sociedade e, especificamente, no *hardcore*, colaborando para a positivação da identidade das mulheres, que devem lutar contra posições machistas e comportamentos e valores sociais que as coloquem como inferiores. Tem forte influência do feminismo, mas não se reduz a ele. Trata-se de uma expressão no meio *hardcore* que data do início da década de 1990. Ver **Bela Donas**: meninas na cena punk. Direção: Anelise Paiva Csapo. Brasil: 2004, 1 DVD (9 min.), son., color. Documentário (trabalho de Conclusão de Curso, PUC – SP), e RODRIGUES, Fernanda Gomes. **O grito das garotas**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

poder é, assim, uma relação que se estabelece em todas as dimensões da vida humana (no âmbito da vida pública e da privada) e está em todos os lugares: na distribuição do espaço, na normatização dos comportamentos e das práticas individuais, na distribuição e no fracionamento do tempo.

Como nada está isento de poder, a análise do pensador francês não privilegiou compreendê-lo pelo viés das instituições estatais, e sim por meio de manifestações moleculares/microfísicas embutidas em práticas, procedimentos e técnicas com efeitos específicos para a operação do poder. Importa dizer que é a partir desse micropoder que Foucault ascende a operações mais gerais da trama do poder, percorrendo um caminho inverso ao usual – que aborda o seu exercício como algo de cima para baixo – impondo um constante repensar às relações de dominação. Essa nova orientação do conceito permitiu novas abordagens para alguns assuntos/objetos no campo dos estudos políticos. Se, antes, falar sobre poder acabava, por diversos caminhos, na discussão sobre instituições e/ou o Estado, com a formulação proposta, qual seja, pensar o conceito numa perspectiva que vai além do Estado, apreendendo os dados moleculares de sua operação cotidiana, foi possível fazer considerações acerca da natureza de certos discursos, práticas, culturas etc. como fatores de poder, como manifestação política.

No campo da música popular, e, aqui, especificamente com o *hardcore*, a política como uma prática de profissionais encontra-se em amplo descrédito e é vista, na maioria das vezes, como algo negativo. A julgar por algumas composições, a política nos moldes em que é operada pelo Estado está mais preocupada com ela mesma e com sua perpetuação do que com a sociedade. De forma bastante irônica, isso aparece em "Auxílio-paletó", da banda capixaba Mukeka di Rato:

> Essa é uma história muito triste
> Da vida de um pobre deputado
> Seu salário não dava pra nada
> E ele vivia sem roupa coitado!
> Um dia teve uma idéia genial:
> "Vou criar o auxílio-paletó"[41]

No mais, trata-se de um sarcasmo que percorre a situação acerca do uso desigual das verbas estatais entre o interesse público e outros muito particulares, como os dos deputados. Na seqüência, desatam uma crítica aos políticos e, de modo indireto, ao sistema representativo de governo:

---

41 MUKEKA DI RATO. "Auxílio-paletó". **Pasqualin na terra do xupa-cabra**. Vitória: Läjä, 1997. 1 CD.

Mas o povo ingrato reclamou
E ele continua sem roupa, que dó!
Ah, Féladaputa – Ah, seu desgraçado
Você não se envergonha?
Então olhe pra seu lado
Os meninos se drogando,
Gente faminta sem lar
Hospitais caindo aos pedaços
E você só pensa em roubar
Só pensa em si mesmo,
Só pensa em enriquecer
A fome na sua frente
E você finge que não vê
Mas é bom ficar esperto
E não dá bobeira, não (sic)
Pra nunca precisar usar o auxílio-caixão
Que pena, pobre Deputado!
Que pena, desse Féladaputa![42]

Nos versos finais da composição, um *hardcore* rápido e simples, os músicos do Mukeka di Rato apresentam o questionamento que os impele a escrever letras engajadas:

Por que não auxílio saúde?
Por que não auxílio alimentação?
Por que não auxílio cultura?
Por que não auxílio educação?
(Para o povo, para o povo)[43]

Essa e outras composições dizem respeito à vida política se a entendermos em um sentido mais amplo, que possibilite dimensionar como político e como fatores de poder muito daquilo que se passa ao largo da órbita estatal e da política profissional. Tal perspectiva é necessária, já que "a análise tradicional dos aparelhos de Estado sem dúvida não esgota o campo de exercício e de funcionamento do poder."[44] Essas considerações permitiram o avanço nos estudos dos discursos, valores e condutas não-hegemônicas e de formas inéditas de luta e resistência.

Como decorrência de tudo o que foi dito até aqui, à política pode ser atribuído, por um lado, um sentido restrito, de atividade ligada à participação e distribuição de poder dentro dos mecanismos gestores do Estado por grupos que têm ou buscam projeção dentro dele. Por outro lado, é possível conferir ao conceito um sentido amplo, no qual inúmeras práticas são dimensionadas como políticas, independentemente de elas se voltarem para o Estado ou serem concebidas, de forma consciente, como políticas. Assim, "o poder não deve ser encarado

---

[42] *Idem, ibidem.*
[43] Este verso final remete à importância, ressaltada nos métodos de trabalho com a canção popular, quanto a não tomar a canção apenas pela letra e a valorizar a escuta. Isso porque na letra esse verso não aparece, sendo possível dar conta de sua existência apenas com a audição da faixa.
[44] FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1981, p. 75.

exclusivamente como algo que atua *sobre nós*, como se nos limitássemos a ser objeto de sua ação. Ele também é exercido *por nós*, o que nos coloca simultaneamente na condição de *sujeitos* e *objeto* do exercício do poder".[45] De acordo com essa concepção alargada de política, não é preciso se organizar, fundar um partido, concorrer nas eleições, adentrar no espaço do Estado para se envolver em práticas políticas. A simples existência das pessoas e o fato de se fazerem presentes na trama social já é, por si só, um ato político, seja no domínio do Estado, seja no do cotidiano. Tais perspectivas conceituais apontam para o reconhecimento de diversos grupos ativos na vida social e sua articulação com os acontecimentos e os valores que circulam em dada sociedade. Desloca-se o foco dos agentes institucionais e dos atores declaradamente políticos para as pessoas "comuns", que, com base em sua vivência cotidiana, em suas práticas culturais e até em suas formas de lazer, podem, então, ser consideradas protagonistas da política.

Como parte das músicas do gênero *hardcore* constitui meios de expressão associados às classes trabalhadoras e/ou pessoas comuns, sob este prisma revela-se uma interface entre história, cultura, sociedade, protesto social, vida cotidiana e movimentos sociais. Aí está a importância dessa música (ou parte dela) para os debates da sociedade contemporânea, no caso a brasileira, porque muitas delas expressam práticas culturais marginais em relação à ordem dominante e, freqüentemente, estão engajadas no protesto e na crítica social.

A ordem vigente é fruto de um processo histórico de modernização capitalista do país que teve características "selvagens" ao intensificar as desigualdades e as inclusões sociais "perversas". Os políticos dos anos 1990 iriam, supostamente, acertar os ponteiros nacionais com o relógio que regia a vida mundial através de propostas que configuraram a adesão ao neoliberalismo. Esse processo de modernização neoliberal foi visto em negativo na produção *hardcore* dos anos 1990, que, como não poderia deixar de ser, era uma prática cultural inserida nessas transformações e que ao mesmo tempo se alimentava dela. Registro como exemplo "Modificar", da banda Dead Fish, que, com seu *hardcore* melódico de vocais "limpos", tratou com visão panorâmica as mudanças ocorridas na vida política e social do Brasil:

> E então veio 1985 e o sonho por liberdade voltou
> E por todas as ruas o povo gritava louco por Diretas já!
> Já era hora, se fez o tempo, aqueles tempos foram escuros demais
> Toda a esperança vinha das ruas e não havia como perder
> Mas desta vez fomos logrados por um colégio eleitoral,
> Transição segura fria e lenta para os que estavam no poder

---

[45] PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. *In*: MARCELLINO, Nelson C. (org.). **Introdução às Ciências Sociais**. 15. ed. Campinas: Papirus, 2006, p. 54 e 55.

> E nosso sonho por saúde e educação se foi... largado pra depois
> E os militares que esperávamos que um dia iriam pagar continuam no poder
> Então veio 88, foi determinado agora sim, poderíamos votar/escolher
> Mas um ano depois percebemos o quão estávamos enfraquecidos
> Corações e mentes agora guiados (ordenados) por uma tela de TV
> Nossa vontade já não existia, pois agíamos como zumbis
> Pagamos caro pela ilusão, o moderninho nos enganou
> E, enquanto retinha nossa poupança, roubava mais que os ladrões.
> E nosso sonho por um dia sermos iguais se foi, foi deixado pra depois
> E os corruptos que esperávamos que um dia iriam pagar acabavam de se eleger
> Quando vieram os anos 90 e o caos e o cinza tomou conta de tudo
> Salvadores de pátria agora não iriam mais ajudar
> Não há mais culpados nem inocentes, agora todos irão pagar
> Mas na guerra sublimada aleijados e analfabetos ainda tentam modificar[46]

A composição remete ao fim da ditadura militar (1964-1985), período considerado um dos mais delicados da vida política nacional ("aqueles tempos foram escuros demais"). Ela passa pelo momento de manifestações de retorno à democracia ("o povo gritava louco por Diretas já!") e pela transição operada pelo colégio eleitoral ("Mas desta vez fomos logrados por um colégio eleitoral"), mostrando como os interesses públicos não obtiveram êxito. Adiante, apresenta nas linhas e entrelinhas o momento em que o país entrava em sintonia com as políticas neoliberais ("Pagamos caro pela ilusão, o moderninho nos enganou").

O Brasil entraria definitivamente na órbita neoliberal durante os anos 1990, e essa nova orientação política e ideológica marcou uma reestruturação da hegemonia capitalista no país. Tal reforma criou as condições para um novo ciclo de acumulações – sobretudo no que se relacionava ao mercado financeiro –, que aumentou ainda mais as disparidades econômico-sociais.[47] Além disso, ela contribuiu para gerar um elevado o índice de desemprego, a precarização e flexibilização negativa das atividades profissionais e o aprofundamento da agonia das classes populares, que são constantemente golpeadas nas suas conquistas, costumes e dinâmica de vida.

Como se isso não bastasse, ainda houve – o que, evidentemente, persiste até os dias de hoje – uma tentativa de cooptação ideológica, pensada em termos amplos, já que, além da prática neoliberal, produziu-se uma convergência de discursos que visavam favorecer a identificação com a ordem hegemonicamente estabelecida [em "Modificar", quando falam em "corações e mentes agora guiados (ordenados) por uma tela de TV" os músicos, embora de maneira um tanto quanto simplista, remetem a isso]. Trata-se, portanto, de uma tentativa de

---

46 DEAD FISH. "Modificar". **Sonho Médio**. Vitória: Terceiro Mundo, 1999. 1CD.
47 Ver ALVES, Giovanni. Trabalho e sindicalismo no Brasil: um balanço crítico da "década neoliberal" (1990-2000). **Revista de Sociologia e Política**, n. 19, nov. de 2002, p. 71-94, citação da p. 71.

conquistar corações e mentes para a defesa do modelo que se torna hegemônico, uma vez que a hegemonia funciona recorrendo-se a

> meios cultural e ideológico com os quais os grupos dominantes na sociedade – incluindo especialmente mas não de forma exclusiva a classe dominante – preservam seu domínio, assegurando o "consentimento espontâneo" dos grupos subordinados, inclusive a classe operária, através da construção negociada de um consenso político e ideológico, que incorpora tanto o grupo dominante como o grupo dominado.[48]

Nesse contexto, formas de produção cultural diversas interpretam/criticam as experiências sociais individuais e coletivas, dentre as quais está o *hardcore*, que mostra com clareza uma das dimensões da cultura, qual seja dialogar com o mundo ao qual se vive tentando dar um significado. Muitos músicos envolvidos com o *hardcore* vêm reagindo, com sua produção musical, às mudanças que os afetam ou por que passa a sociedade em que vivem. Parte considerável de suas músicas veicula referências diretas e indiretas acerca do viver na sociedade contemporânea, dos homens que padecem em condições precárias (e dos seus antagonistas), dos conflitos que presenciam e/ou daqueles dos quais são protagonistas. Além do mero entretenimento, articulam em seu discurso – musical e poético – questões como violência (física e simbólica), preconceito (de gênero, étnico, cultural, de classe e outros mais), problemas sociais, políticos etc.

Dessa maneira, mesmo sob a hegemonia neoliberal, não se eliminaram os discursos que interpelam o funcionamento da sociedade capitalista. Esse tipo de postura, no meu entendimento, marca certo engajamento desses músicos, um posicionamento que é político (apesar de que, em alguns casos, os próprios músicos não concordem com isso). Para exemplificar, fixo-me no caso do 7"EP *Orquestrando os rastros da miséria humana!*[49] da banda brasiliense Näûzö (*split* com Contraste Bizarro), que faz um *hardcore crust*, muito rápido no estilo de tocar os instrumentos e no canto rasgado e gritado.

Tal disco é de lançamento independente, prensado em vinil, e tem por capa um envelope postal de papel pardo, estampado com duas figuras tristes, em um ambiente sombrio – intensificado pela impressão em preto e branco –, às voltas com seus instrumentos musicais: um violoncelo e um instrumento de sopro, algo como uma clarineta. Na parte de dentro do envelope, além do disco, há um livreto com as letras das músicas, pequenos textos e algumas imagens. É um artefato cultural para ser analisado na sua totalidade, haja vista que as

---

48 STRINATI, Dominic. **Cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Hedra, 1999, p. 163.

49 NÄÛZÖ/CONTRASTE BIZARRO. **Orquestrando os rastros da miséria humana**. Brasília/São Paulo: s/ grav., s/d. 1 7"EP.

imagens, os pequenos textos, o modo como as letras são transcritas no papel, o fato de aparecerem em português e em inglês, tudo ajuda a pensar o registro musical.

O engajamento político da banda se exprime nas suas músicas como uma extensão/elemento da existência de seus membros, como sujeitos sociais, adeptos de uma cultura em constante conflito com a cultura dominante e com o contexto social como um todo. Nas quatro músicas que compõem o disco, é perceptível um engajamento de caráter crítico que entrelaça a banda, a temática das letras e a composição do encarte/livreto. Quando do lançamento do disco, eles estavam ligados à cena cultural anarco-punk, que durante os anos 1990 foi a “facção” punk (é necessário entender as práticas culturais como algo plural, em disputa, e não como algo homogêneo) que, na maior parte do mundo, concentrou os punks pobres e encontrou na música seu principal veículo de expressão.

Em uma das composições, eles verbalizam sua revolta antiburguesa. “Ruído de rabia” tem seus significados construídos nas relações entre letra e música: o ruído dos instrumentos, o ruído quase indecifrável do vocal e um posicionamento claro na letra, que diz

> Agora vamos incomodar
> Toda essa podre sociedade
> Que nos violenta todos os dias
> Pois todo ataque tem sua reação
> Viemos tumultuar
> Toda estrutura burguesa
> Viemos começar
> O caos por toda cidade
> Ruído de rabia
> Somos a parte podre da madeira
> E vamos contaminar a todos que nos contaminou[50]

Tal canção evidencia o desenvolvimento de um processo tenso e conflituoso no âmbito das relações sociais. Esses conflitos e dilemas influenciam a criação cultural, inclusive a que se produz “a partir de baixo”, mesmo que esta seja uma prática localizada em um sistema social hegemônico e que se mova com base em um delicado e complexo equilíbrio entre dominação e resistência. Além da letra, outra dimensão do protesto contido nessas músicas – à semelhança das outras já analisadas – acha-se na sua forma estética, no seu fazer musical. Assim, os jovens envolvidos nisso abriram novos caminhos no campo das relações entre música e política no Brasil, que, em décadas passadas, estava mais sintonizado com a tradição mpbista.[51]

---

[50] *Idem*, “Ruído de rabia”, *op. cit.*
[51] Ver, por exemplo, AVELAR, Idelber. De Milton ao metal: política e música em Minas. **ArtCultura**, n. 9, Uberlândia, Edufu, 2004, p. 32-38.

Como é possível notar, quem fala por meio dessa música o faz de dentro da ordem estabelecida, vivendo e se nutrindo dela, como fica explícito no verso que diz – as letras não são assinadas individualmente – serem eles "fruto desse sistema capitalista". Embora falem de uma posição de sujeitos inseridos na sociedade ("somos a parte podre da madeira"), não se colocam em posição de valorização do *status quo*, encarando a experiência social contemporânea como negativa, decadente. Observam a realidade que os cerca e denunciam a violência estrutural marginalizadora sofrida por grande parte dos cidadãos, fato que levou esses jovens à "necessidade de tomar uma posição diante da catastrófica situação".[52]

Como já foi dito, a partir dos anos 1990, a sociedade brasileira, sob franca hegemonia neoliberal, viu-se em meio a mudanças sem precedentes no âmbito das relações sociais. Os dilemas que se intensificaram no período foram explorados em certas construções existentes na música popular, como no caso do *hardcore*. Tornaram-se assuntos correntes questões que envolvem as problemáticas sociais do Brasil contemporâneo, resultantes da reconfiguração do Estado, do neoliberalismo, da globalização e das tensões que emergem do jogo político que opera essas transformações.

Obviamente, um outro modelo de organização social, mais justo e eqüitativo, não é apoiado pelos defensores da globalização/do neoliberalismo, para quem a melhoria das condições de vida deve ser buscada no mercado, em uma disputa feroz pela sobrevivência, não restando espaço para uma radical distribuição dos bens materiais/culturais/simbólicos na vida social. O mercado, segundo a lógica imperante, deve assumir o lugar do Estado, que, à sua moda, freqüentemente, coloca em pauta novos valores, novos hábitos e força um esvaziamento da noção de espaço público. Em tempos de hegemonia neoliberal, tomando emprestadas as palavras de Beatriz Sarlo, "a cidadania se constitui no mercado".[53]

Nesse contexto, assistiu-se à reestruturação do setor produtivo, transportando postos de trabalho da área industrial para a de serviços, precarizando-se as condições de trabalho e dando à luz uma nova forma de ser ao trabalho. Sonhos longamente acalentados cederam lugar ao arrocho salarial, desemprego, jornadas duplas de trabalho, miséria, fome, educação precária, moradias insalubres e a uma série de outras mazelas, que exprimem boa parte do que o neoliberalismo produziu de fato.

Os problemas intensificados pelo neoliberalismo transformaram a maneira como os sujeitos vivem sob a lógica imposta pelo mercado. O Estado, em larga medida, se retira de cena ou é desmontado pelas forças do capitalismo, e os direitos sociais adquiridos tornam-se

---

[52] NÄÜZÖ, *op. cit.* (encarte).
[53] SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 18.

mais uma mercadoria nas mãos das empresas. Educação, saúde, segurança e cultura são para os que podem pagar, que são poucos, haja vista que esses mesmos projetos de reorganização da sociedade jogam muitos para o campo da marginalidade.

Nessa situação, por maior que seja a hegemonia neoliberal, os conflitos e antagonismos ainda teimam em se expressar. Efetivamente, os projetos a serviço do capital não chegam a calar as vozes – nem a esconder por completo as ações – de determinados agentes históricos, que se articulam, formal ou informalmente, numa complexa rede de resistência, mesmo que seu poder de transformação esbarre em sérios limites. Essas vozes contrárias provêm daqueles que foram deixados à margem no processo de globalização ou que não foram "bem atendidos" por ele, e entre esses estão os que se valem das músicas aqui estudadas.

Estas breves reflexões sobre o *hardcore* constituem uma pequena contribuição para essas questões, por meio de uma prática cultural até então pouco estudada. Ao examinar uma pequena parte do *hardcore* brasileiro, ainda que de modo superficial, percebi que elas ultrapassaram o mero entretenimento ou as formas de socialização que proporcionam. Tais músicas puseram em circulação certas representações que permitem às pessoas verbalizar seu descontentamento com a ordem vigente. São canções que revelam aspectos de uma sociedade fraturada e que expõem conflitos, problemas e a precariedade (em suas mais variadas dimensões) da vida cotidiana das pessoas comuns. As canções utilizadas nesta pesquisa são representações e práticas culturais que se fazem presentes no mundo e se inserem num debate público com posições específicas, escolhas, intenções e reivindicações. Isso implica reconhecer sua dimensão política e que seus produtores não se alienam da condição de sujeitos, apesar de muitas vezes oprimidos e marginalizados.

Os defensores do político *stricto sensu*, isto é, da ação política formal, vinculada ao Estado e às demais instituições político-partidárias, podem inclusive questionar a validade dessas músicas como algo político. No entanto, criticar, condenar ou agitar o debate público (mesmo em dimensões pequenas, como é o caso das canções aqui estudadas) sobre a vida social ou apenas emitir uma fala que expresse uma reflexão sobre a realidade constitui um ato político. Nas canções que sinalizam essa inclinação ao protesto social e político as preocupações se voltam para os efeitos perversos da organização social baseada no modelo capitalista neoliberal independente de elas assumirem ou não, conceitualmente, uma clara formulação a respeito dessa nova fase da acumulação/dominação capitalista.